


O CANCIONEIRO CAPIXABA DE TROVAS POPULARES, DE GUILHERME S. NEVES, E ALGUM HUMOR

Michele Freire Schiffler*

 <http://orcid.org/0000-0001-9198-468X>

Paulo Roberto Sodré**

 <https://orcid.org/0000-0002-9333-2201>

Como citar este artigo: SCHIFFLER, M. F.; SODRÉ, P. R. O *Cancioneiro capixaba de trovas populares*, de Guilherme S. Neves, e algum humor. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16019>.

Submissão: 8 de abril de 2023. **Aceite:** 5 de maio de 2023.

Resumo: O artigo analisa crítica e literariamente trovas populares capixabas, recolhidas por Guilherme S. Neves, no *Cancioneiro capixaba de trovas populares*, de 1949, em sua expressão humorística. Adota estudos linguísticos e literários sobre trovas, de S. Spina, E. T. Wanke e M. Simões, e a respeito do humor, de V. Propp, S. Attardo e L. C. Travaglia. Observa que o humor nas trovas resulta da incongruência e da ruptura de expectativas que os anônimos autores populares imprimem às quadras.

Palavras-chave: Humor literário brasileiro. Humor literário capixaba. Poesia humorística popular capixaba. *Cancioneiro capixaba de trovas populares*. Guilherme Santos Neves.

* Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Vitória, ES, Brasil. E-mail: miletras@yahoo.com.br

** Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: paulorsodre8@gmail.com

INTRODUÇÃO

■ **N**o texto introdutório a uma edição atualizada de seu livro lançado em 1978, *Cultura popular na Idade Moderna*, Peter Burke (1989, p. 19) afirma que “a pesquisa sobre cultura popular cresceu como um riacho que se transforma num caudaloso rio”, o que significa que 11 anos depois esse rio tem se tornado cascatas volumosas. Essa metáfora do historiador inglês nos ajuda a justificar o tratamento pontual do tema que aqui nos interessa: aspectos humorísticos no cancionero popular capixaba, cujos desdobramentos conceituais complexos e polêmicos nos encaminhariam, se nos decidíssemos por detalhá-los, para uma monografia e não para um artigo crítico-literário introdutório. Isso ocorre porque é certo que a noção de “cultura” e de “popular” requer diversas leituras e discussões que, entretanto, não cabem no escopo deste trabalho. De todo modo, auxiliados brevemente por algumas reflexões básicas de Peter Burke (1989, p. 15), de que, “Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite¹ [...]” – considerando-se no ambiente brasileiro do século XX, com Vivian Catenacci (2001, p. 30), a cultura do povo como a das “classes subalternas, os homens simples, ‘deseducados’ e ao mesmo tempo testemunhas e arquivos da tradição”, especialmente no meio rural – e pela síntese de Maria Elizabeth de Andrade Costa (2015), que alerta para o fato de que,

Diante das transformações nas concepções da cultura popular, que tangenciam folclore, cultura oral, cultura tradicional e cultura de massa, o emprego da expressão no plural – culturas populares – talvez consiga mais facilmente percebê-la como práticas sociais e processos comunicativos híbridos e complexos que promovem a integração de múltiplos sistemas simbólicos de diversas procedências,

pretendemos situar o *corpus* e expor introdutoriamente os recursos humorísticos encontrados no *Cancioneiro capixaba de trovas populares*, recolhido pelo folclorista e estudioso da literatura Guilherme Santos Neves e publicado em 1949, quando a investigação no Brasil sobre o que chamamos hoje de “patrimônio cultural imaterial”² vinha ganhando atenção desde, ao menos, o final do século XIX, e incremento desde os modernistas de 1922, como observa Maria Elizabeth Costa (2015).

É justamente dessa década, anos 1920, a primeira publicação sistemática de tradições populares, *Trovas e cantares capixabas*, empreendida por Afonso Cláudio [de Freitas Rosa], em 1923, como parte de um projeto maior que o autor intitularia *Folclore espírito-santense*, em coautoria com Elpidio Pimentel (Cláudio, 2009, p. 17). Guilherme Santos Neves (2009, p. 12), na “Introdução à 2ª edição” de *Trovas*, indica que, antes desse trabalho, dois dentre vários autores já haviam referenciado aquelas tradições: Basílio Carvalho Daemon, em *Província do Espírito Santo*, de 1879, e o padre Antunes de Sequeira, em *Esboço histórico dos costumes do povo espírito-santense*, de 1893. Seguindo e ampliando esse interesse,

1 Burke (1989, p. 15) se refere a “‘artesãos e camponeses’ (ou ‘povo comum’) para sintetizar o conjunto da não elite, incluindo mulheres, crianças, pastores, marinheiros, mendigos e os demais grupos sociais”, comunidade que, de algum modo, permanece depois de seu recorte geográfico e temporal, Europa de 1500 a 1800, como veremos.

2 Em 2003, na Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, segundo Maria Elizabeth Costa (2015), a expressão “patrimônio cultural imaterial” substituiu “cultura tradicional e popular”, proposta, por sua vez, na “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, documento gerado na 25ª Conferência Geral da Unesco em 1989”.

Guilherme Santos Neves³ se destacou como investigador do folclore capixaba desde a década de 1940, quando passou a publicar textos no jornal *A Tribuna*, de Vitória. Em 1946, instituiu o Centro Capixaba de Folclore, vinculado à Academia Espírito-santense de Letras; em 1948, compôs a Comissão Espírito-santense de Folclore, de que foi secretário-geral, à frente de uma seleta equipe de pesquisadores formada por Renato Pacheco, Hermógenes Lima Fonseca e outros. Também em 1948 fundou o boletim *Folclore*, do qual foi editor até o seu último número, lançado em 1982. Várias, aliás, são suas obras publicadas sobre o folclore e outros temas culturais (Neves, [2015?]).

Além disso, ele também assinou poemas, seus ou em coautoria com Paulo Vellozo e Jayme Santos Neves, no *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, produzidos nos anos 1930, mas publicados em 1985. Nesse livro, o autor parodia poemas famosos da época para brincar com amigos e parentes em versos obscenos, em que se percebem não apenas seu repertório de leitor erudito, mas também sua sensibilidade para a poesia de “estilo leve”, humorístico, não “sério” (Simões Júnior, 2007, p. 28). Nos poemas, notam-se o conhecimento e a valorização de Santos Neves tanto da dita cultura de elite como da popular, em especial do humor popular, na medida em que lança mão, assim como os outros coautores, da linguagem coloquial, regional, grosseira, insultuosa, chula e engraçada, comum à poesia de comunidades não elitistas, com o intuito de divertir, a terceira das macroformas da literatura oral (a primeira seria a da *circunstância da interpretação* [tempo, espaço e perfil do ator popular], e a segunda, de *ritual como veículo de coesão da comunidade*), de acordo com Ángel Antonio López Ortega (2008 *apud* Schiffler, 2014, p. 33):

As composições relativas às circunstâncias da vida pertencem à terceira macroforma. São exemplos desse eixo as paródias, a denúncia, o protesto, dentre outros. Esse eixo não está associado aos ritos de passagem nem às etapas de socialização dos indivíduos ou ao mundo dos antepassados. Mais espontâneo, não possui motivação fixa específica. São gêneros profanos, menos impregnados de sacralidade e de mistério das coisas importantes. Mas a qualquer momento podem ser usados com a finalidade de veicular o sagrado e as crenças. Podem ser: canções de festa, de bebedeira; de coro e de orquestra; de economia e de adulação; canções de amor e de sexo; canções fúnebres; paródias, injúrias, canções de burla e de protesto; gênero paremiológico – adágios, sentenças e máximas, refrãos e provérbios, adivinhas e enigmas.

Ao estudar a produção de humor, publicada em periódicos desde a *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio, de escritores provenientes da elite literária brasileira, mas marginalizados justamente por produzirem textos engraçados (fora do eixo acadêmico parnasiano e simbolista, considerado “sério”), Elias Thomé Saliba (2002, p. 98) observa, em seu *Raízes do riso*, o processo que desencadeia a graça em textos verbais como um

[...] solavanco mental que resulta da passagem de um sistema de referência para outro – sistemas coerentes em si mesmos mas mutuamente incompatíveis. Trocadilho, ação real, lapsos voluntários ou involuntários, e até incoerências

3 Nascido em Porto Final, município de Baixo Guandu, no Espírito Santo, em 14 de setembro de 1906, e falecido em Vitória, em 21 de novembro de 1989, foi fundador da cátedra de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Espírito Santo (Ribeiro; Azevedo, 2008, p. 157).

e absurdos – em quaisquer casos, para rir é preciso perceber uma intenção que restitui uma certa lógica a este absurdo.

Essa passagem é o ponto central da teoria do humor do semanticista Victor Raskin. Para o autor, a sobreposição de *scripts* (situações ou conjunto de informações sobre uma dada situação) percebidos como opostos ou diferentes em certo sentido é que fundamenta o humor na piada e, por extensão, no texto verbal humorístico (Raskin, 1985b, p. 100). Isso ocorre quando entram em confronto divertido a comunicação chamada *bona fide*, o modo sério de informação da comunicação verbal, e a *non-bona fide*, seu oposto. Assim, o texto humorístico se apoia na seguinte estrutura comum: o texto é iniciado inocentemente a partir da descrição de uma situação-padrão, aparentemente verdadeira e inequívoca, que desperta no/a receptor/a a lembrança de uma situação fácil, previsível e enraizada no senso comum, mas cuja expectativa se desfaz surpreendentemente no final (Raskin, 1985b, p. 105).

Levando em conta essa teoria, Luiz Carlos Travaglia (2015, p. 51) considera o humor como um tipo textual, porque se trata de “uma **comunicação não confiável**”, haja vista que nesse texto (humorístico) se rompe o “compromisso da comunicação com a seriedade, de ser algo válido em que se pode confiar [...]”. Na base dessa ruptura, está a bissociação, isto é, a associação mental de ideia ou objeto a dois campos separados ordinariamente vistos como não relacionados entre si (Koestler, 1964, *apud* Krikmann, 2014, v. 1, p. 83). Ponto central na construção do texto humorístico, a bissociação provoca no/a receptor/a a ideia de se estar falando de um mundo quando na verdade é de outro que se trata, ocorrendo por vezes a imbricação de ambos. O resultado, segundo Travaglia (2015, p. 52, 63), é uma comunicação marcada pela ambiguidade, pela homonímia, haja vista o entrecruzamento de mais de um mundo possível, cuja passagem entre um e outro é desencadeada pelo dispositivo, o gatilho, que insinua ou revela a incongruência da superposição daqueles mundos, levando-nos à compreensão do “solavanco mental” no texto e ao esperado efeito, o riso. Nesse sentido, tanto na piada como no poema-piada, que compõem o que se chama de humor verbal (Taylor, 2014, v. 1, p. 351-352; Attardo, 2014, p. 789), tal complexo mecanismo está em pauta.

Aquele efeito, o riso, encontra-se na definição mais ampla de humor proposta por Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000, p. 13), na medida em que o entendem “como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso”. Sem ignorar a complexidade do tema, assim se posiciona igualmente Yves de La Taille (2014, p. 9-10): “qualquer criação humana que tem o objetivo de nos fazer rir. Logo, chistes, ironias, sátiras, piadas, *nonsense*, sarcasmo, entre outros mais, serão considerados como formas de humor [...]”.

O efeito do riso é que nos conduziu à observação das trovas recolhidas por Santos Neves tanto na dimensão satírica como na dimensão humorística. Se esta, como vimos, está relacionada, em geral, ao riso lúdico ou de entretenimento, aquela está antes propensa à crítica, à censura e à denúncia, seja no tom ameno, seja no tom desbocado, seja ainda no tom melancólico, nem sempre interessado no riso. Vale lembrar o que Olavo Bilac e Guimarães Passos (1905, p. 198), no início do século XX, consideram como sátira no *Tratado de versificação*: “É uma composição poética, em que se atacam e ridicularizam os vícios, a hipocrisia,

a petulância dos homens, ou os costumes, os defeitos, as tolices de uma época”. O estudo mais recente de Conal Condren (2014, p. 661-662) a esse respeito destaca que a sátira pode ser vista amplamente como o humor a serviço de alguma finalidade ética, na medida em que a sátira e o humor, desde a Antiguidade Clássica até o início da modernidade no Ocidente, provocaram o riso com o propósito crítico de expor as falhas morais, sociais e intelectuais. De todo modo, ressalva o autor, a sátira pode ou não estar vinculada ao riso, pois historicamente as justificativas para escrevê-la têm sido mais éticas do que lúdicas (Condren, 2014, p. 662).

Ademais, o riso vinculado à sátira depende do/a receptor/a e de seu repertório ideológico. Como pondera Victor Raskin (1985a, p. 53-54), espera-se que haja um compartilhamento de ideias e informações, ou melhor, uma pressuposição, entre o/a humorista e o/a receptor/a, de jeito a se realizar o humor. Isso ocorre porque, dependendo do grau de comprometimento do/a receptor/a com seus valores morais, em dado contexto histórico, o humor pode não se efetivar. Em sua reflexão sobre a apreciação do humor, Caleb Warren e A. Peter McGraw (2014, v. 1, p. 54) apontam para esse problema: religiosos/as não riem em geral de piadas sobre temas sagrados, mas ateus/ateias, sim; negros/as, indígenas ou judeus/ias em geral não riem de piadas etnicistas, mas os/as racistas, sim.

Nessa perspectiva, vale frisar, o humor que encontramos em muitos textos anteriores e mesmo contemporâneos aos anos da atenção à educação politicamente correta inescapavelmente se baseia numa ideologia hoje considerada *cancelável*: patriarcal, sexista ou, em termos gerais, fóbica. E nas quadras recolhidas por Guilherme Santos Neves é previsível esse tipo de mundividência conservadora. De todo modo, trata-se de um material de pesquisa importante, na medida em que nos mostra um modo de exprimir pretensamente humorístico (e satírico) resultante da observação, reflexão e avaliação de pessoas e situações por comunidades rurais e urbanas simples, presente ainda na primeira metade do século XX.

DE QUATRO EM QUATRO, O TRAÇO DA QUADRA

No prefácio a seu *Cancioneiro capixaba de trovas populares*, o mestre Guilherme Santos Neves (1949, p. v-vi) comenta que, em termos locais, apenas uma recolha de 21 quadras ou trovas foi feita por Afonso Cláudio, *Trovas e cantares capixabas*, de 1923⁴, e que, antes dele, em 1889, uma senhora desconhecida havia feito uma coletânea de versos populares da terra, de que o jornal *A Província* publicou alguns exemplos (Neves, 2008a, v. 1, p. 227-228). Para o mestre, que recolheu o cancionário capixaba junto a “pessoas humildes, canoieiros, pescadores, amas e domésticas, meninos e meninas de colégios primários e secundários do Estado” (Neves, 2008a, p. 229), trova, quadra e quadrinha (esses termos são mais comuns em Portugal) seriam sinônimos, como apontam os dicionários em geral (Houaiss; Villar, 2001, p. 2778).

Sabe-se da estreita relação da trova com os trovadores medievais dos séculos XII, XIII e XIV. A respeito da forma verbal *trobar*, Martín de Riquer (1975, v. 1, p. 19), em *Los trovadores*, em que introduz e antologia o cancionário medieval

4 Algumas das 21 trovas recolhidas por Afonso Cláudio (2009, p. 27-30) não constam, no entanto, do *Cancioneiro* de Neves, provavelmente por apresentarem versos de cinco (e quatro, às vezes, como “Sou pequenina”) e não de sete sílabas, hegemônicos neste.

franco-provençal, define-a como a arte de compor versos e sua respectiva melodia. Voltada para a tradição medieval galego-portuguesa, Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990, v. 2) observa igualmente que o termo significa fazer cantigas, inventar versos ou poetar. Como se nota, a palavra foi utilizada nessa época sobretudo com o sentido de *poetar*, não exatamente no de uma forma poética, preferindo-se *cansó*, *chanson*, *cantar* ou *cantiga* para designar genericamente as composições líricas em que se juntavam letra e música.

Já no século XV, segundo Manuel Simões (1993, p. 639),

[...] a trova era uma forma poética de matriz popular, sobretudo se cantada, assumindo diversas designações de acordo com o tema ou a estrutura métrica: vilancete, cantiga, glosa, esparsa. A partir desta distinção a trova passou a referir-se às composições que, não estando em nenhuma das formas poéticas fixas assinaladas, apresentavam uma estrutura livre, de extensão variável, geralmente formada por estrofes de oito versos heptassilábicos com quatro rimas (coplas castelhanas), ou de dez versos, igualmente com quatro rimas e da mesma medida (coplas reales), sendo a última estrofe precedida das palavras “fim” ou “cabo”.

Apenas no século XV, então, é que esse termo passa a ser utilizado para referir uma configuração estrófica específica e das mais apreciadas pelos poetas palacianos castelhanos e portugueses quatrocentistas. A trova, nesse caso, faz parte dos poemas sem mote (Spina, 1971, p. 115-116) e forma “por vezes longos poemas narrativos bem concatenados” ou, quando curta, é “destinada ao escárnio ou zombaria” ou ainda às “perfiar, isto é, debates: composições poéticas que derivam de um subgênero trovadoresco – a tenção –, mas que se distinguem dele pela maior amplitude” (Ferreira, [1994], p. 38-39).

Relacionada à trova está uma das estrofes mais notáveis, a quadra, com que se confunde muitas vezes, segundo Amorim de Carvalho (1991, p. 100-101), em seu *Tratado de versificação portuguesa*. Para Segismundo Spina (2002), em *Na madrugada das formas poéticas*, a quadra é considerada, junto com o dístico e o terceto, uma das formas elementares da poesia, o que explica sua adoção desde os primórdios pela cultura popular. No mencionado *Tratado de versificação*, Bilac e Passos (1905, p. 82) afirmam que as quadras são “as estrofes mais cultivadas. Os poetas populares rimam apenas o segundo e o quarto versos; mas os metrificadores escrupulosos rimam os quatro, (em rimas cruzadas)”. Na frase dos autores parnasianos, uma indicação clara da diferença, no uso da quadra, entre os poetas populares, que “rimam apenas o segundo e o quarto versos” (grifo nosso), e os “metrificadores escrupulosos”, leia-se, *eruditos*, que “rimam os quatro”, supostamente mais elaborados.

O historiador Eno Teodoro Wanke (1973, p. 17), que realiza um exaustivo mapeamento da trova moderna e de sua variação semântica⁵, defende que esta não se confundiria com seu antecedente medieval humanista (mais livre), pois seria atualmente

*[...] uma composição versificada de forma fixa constituída de uma quadra setesilábica de sentido independente onde, pelo menos, rimam dois versos (sendo normal, então, a rima do 2º com o 4º versos **abcb**), ou todos os quatro (sendo normal, neste caso, a forma **abab** e admitida a de rimas abraçadas **abba**).*

5 A variada semântica e sinonímia é exposta por Wanke (1973, p. 18-23): poema em geral, poema de verso livre de temática medieval, repente, rima, refrão, mote, quarteto, cantiga, redondilha, verso, ponto etc.

Esse conceito, decerto, atende – a despeito de ter sido observado já em 1905 por Bilac e Passos – ao propósito de esclarecer o objeto central de um movimento poético denominado trovismo, dos anos 1950, de que Luiz Otavio (ou Gilson de Castro) foi um dos fundadores e cujas trovas foram publicadas na revista *Vida Capixaba*, da qual Guilherme Santos Neves foi um dos eminentes colaboradores.

Como antecipamos, no prefácio a seu *Cancioneiro*, o mestre informa o leitor de que reuniu mil trovas junto a pessoas simples e crianças de colégios – a quem Santos Neves (1949, p. vii-viii) agradece de modo especial –, além de se basear em recolhas anteriores, como a de Afonso Cláudio. O método de edição e sua finalidade são claramente indicados:

Preferimos dispô-las [as trovas] em ordem alfabética, e não por assuntos, a fim de melhor facilitar o seu estudo e confronto com as trovas estampadas em outras coletâneas brasileiras ou estrangeiras, porque um dos nossos objetivos, ao reuni-las aqui, foi também contribuir para a pesquisa e exame da poesia popular; um dos mais pitorescos ramos do nosso opulento folclore (Neves, 1949, p. vii).

A partir da disposição alfabética dos poemas, observam-se as muitas variantes de cada trova, um dos traços da poesia popular (Schiffler, 2014, p. 27), como em:

*Eu subi no pé de lima,
Balancei pra lá, pra cá.
Eu tratei meu casamento.
Minha mãe foi desmanchá* (Neves, 1949, n° 340, p. 77⁶).

*Eu trepei no pé de lima,
Balancei pra lá, pra cá.
Arranjei meu casamento,
Minha mãe foi desmanchar* (n° 351, p. 79).

Os assuntos são igualmente variados e comuns na literatura popular, mas o amor, sempre em paisagem rural, e seu amplo campo semântico (o desejo, o namoro, a saudade, o casamento, a traição) predominam. As vozes masculinas e femininas matizam o ponto de vista sobre as relações amorosas heterossexuais⁷,

*Cajueiro pequenino,
Carregadinho de flor.
Eu também sou pequenina
Carregadinha de amor* (Neves, 1949, n° 176, p. 44);

*Minha morena bonita,
Beicinho de palandanga,
Um beijo de tua boca
Me assustenta uma semana*⁸ (n° 674, p. 143),

6 Nas notas às trovas, indicaremos, além do editor e do ano, o número do poema no *Cancioneiro* seguido da página.

7 Chama a atenção, contudo, a ambiguidade no tratamento da orientação sexual na trova 834: “Quem quiser meu coração, / Vem arrematar agora, / Porque ele está em praça, / Não tem senhor nem senhora” (Neves, 1949, p. 175). Os termos “senhor” e “senhora” podem, juntos, significar “ninguém”; podem igualmente se referir à voz masculina ou feminina do poema (eu [rapaz ou moça] não tenho domínio/senhório sobre meu coração, nem alguém [moça, se a voz for masculina; rapaz, se a voz for feminina] que possa escolher meu coração) ou insinuar mesmo a bissexualidade dessas vozes.

8 Em que pesem a falta de marca de gênero e a ambiguidade da trova n° 834 (“Quem quiser meu coração”), pressupõe-se aqui a voz masculina, haja vista a ausência de claro discurso homoafetivo nas trovas.

a despeito do fato de que em muitos textos não se explicitam marcas de gênero, podendo ser um ponto de vista masculino e feminino:

*Eu não quero nem brincando
Dizer adeus a ninguém:
Quem parte leva saudade,
Quem fica, saudade tem* (Neves, 1949, nº 313, p. 71).

Previsivelmente, nota-se nos poemas uma perspectiva não apenas genericamente conservadora, tradicional, mas algumas vezes francamente misógina⁹, racista¹⁰, etarista¹¹ ou homofóbica¹².

Das que trazem recursos humorísticos, identificamos, entre as mil, não sem certa hesitação, cerca de 240¹³ trovas¹⁴. Nessa lista percebem-se várias sequências de trovas (de ao menos três seguidas, embora haja de duas), que revelam a preocupação de Guilherme Santos Neves em registrar a variação dos motes, um dos traços importantes da literatura “circulante entre o povo” (Travaglia, 1989, p. 49) e transmitida oralmente, como “A cachaça é...” (da trova 11 à 14); “As moças de...” (da 126 à 129); “Lá de/em...” (da 428 à 432); “Minha mãe brigou comigo” (da 637 à 650); “Você diz que...” (da 974 à 978) ou “Você me chamou de...” (da 985 à 990), entre outras.

Sem a pretensão de fazermos um trabalho exaustivo, mas preliminar, escolhamos algumas trovas para comentário de um dos aspectos humorísticos mais comuns no *Cancioneiro*: o estereótipo e o absurdo, em geral resultante da descontinuidade (ou quebra) de tópico.

DE QUATRO EM QUATRO, O RITMO DO HUMOR

Luiz Carlos Travaglia (1989, p. 49), ao estudar as categorias do humor, menciona o “humor folclórico”, isto é, “circulante entre o povo na forma de piadas, pegas, quebra-línguas, etc.”. Mais adiante, ao refletir mais amplamente sobre as categorias que envolvem e desenham o engraçado, o autor examina “os elementos provocadores do riso em dois subgrupos. O primeiro que chamamos dos ‘scripts’

9 “Mulheres quando se ajuntam / A falar da vida alheia, / Começam na lua nova, / Terminam na lua cheia” (Neves, 1949, nº 685, p. 146).

10 “Lá vem a lua saindo / Por detrás do leque-leque. / Filho de branco é menino, / Filho de preto é moleque” (Neves, 1949, nº 496, p. 108).

11 “Lá em casa tem uma velha, / De tão velha se envervou, / Fui falar em casamento, / A velha se endireitou” (Neves, 1949, nº 430, p. 95).

12 “Quando eu vim da minha terra / Não foi por caça veado. / Foi por vê as moreninha / Do cabelo cacheado” (Neves, 1949, nº 815, p. 172).

13 Como nosso objetivo é também selecioná-las, achamos produtivo listar (o itálico marca a sequência de variantes e o ponto de interrogação entre parênteses indica nossa hesitação na consideração do teor humorístico da quadra) as que conseguimos ler como provocadoras de risos, pressupondo o contexto retrógrado dos/as poetas e dos/as receptores/as: 11, 12, 13, 14, 15, 25, 31, 35, 42, 44, 45, 46, 49, 54, 66, 73, 76, 86, 126, 127, 128, 129, 133, 140, 143 (?), 142, 144, 161 (?), 194, 240 (?), 241, 242, 260, 261, 262, 266, 267, 268 (?), 271, 273, 278, 280, 283, 285, 295, 298, 300, 305, 309, 310, 311 (?), 314, 315, 317, 318, 320, 323, 324, 334, 339, 340, 341, 350, 351, 352, 361, 367, 370, 371, 372, 379, 384, 394, 398, 408, 413, 414, 416, 428, 429, 430, 431, 432, 442, 443, 448, 449, 452, 454, 455, 458, 459, 468, 494, 497, 513, 514, 527, 590, 614, 616, 620, 626, 627, 634, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 660, 661, 662, 663, 664, 669, 673, 676, 678, 679, 681, 685, 687, 692, 696, 703, 713, 714, 715, 724, 730, 732, 734, 736, 738, 743, 744, 748, 750, 752, 753, 763, 769, 770, 772, 774, 781, 782, 783, 786, 787, 788, 790, 791, 793, 795, 797, 805, 806, 811, 812, 813, 815, 822, 827, 828, 830, 831, 832, 833, 834, 841, 842, 843, 844, 847, 848, 849, 850, 854, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 868, 869, 873, 885, 890, 897, 898, 899, 901, 918, 919, 922, 923, 925, 940, 941, 942, 955, 971, 974, 975, 976, 977, 978, 980, 982, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 992, 993, 1000.

14 Schiffler (2014, p. 33-34) pondera sobre uma instância fundamental na literatura oral e sua perda na transcrição: “A transcrição jamais captará a vivacidade do texto e parte importante da caracterização das obras deixará de existir, como aconteceu com as cantigas, os romances de aventura e as canções de gesta medievais, feitas para audição, não para leitura, por exemplo”. Nesse sentido, a ausência da *performance* dessas quadras pelos/as atores e atrizes das várias comunidades em que elas foram registradas dificulta a percepção do tom e do gesto maliciosos ou ambíguos que, além das palavras, gerariam o humor.

e o segundo que consideramos o grupo dos mecanismos” (Travaglia, 1989, p. 58). Travaglia (1989, p. 58-65) arrola cinco *scripts* (estupidez, esperteza/astúcia, ridículo, absurdo, mesquinhez) e 15 mecanismos (cumplicidade [entre ouvintes e personagens], ironia, mistura de lugares sociais ou posições de sujeito [empregado/a agindo como patrão/oa], ambiguidade, uso de estereótipo, contradição [uso de afirmações paradoxais], sugestão [insinuação de subtextos para evitar obsceno], descontinuidade ou quebra de tópico, paródia, jogo de palavras, quebra-língua, exagero, desrespeito a regras conversacionais [como interrupções abruptas do/a interlocutor/a], observações metalinguísticas e violação de normas sociais [agir ou falar de modo contrário ao que requerem as normas sociais]). Para a observação introdutória das trovas que selecionamos e para evitar a extensão excessiva deste trabalho, tomaremos um *script* (o absurdo) e dois mecanismos (o estereótipo e a descontinuidade ou quebra de tópico) muito comuns nelas.

Próximo do recurso retórico adinato ou *impossibilia*¹⁵, o absurdo se revela

[...] quando se contraria o senso comum, o conhecimento comum estabelecido, a razão, escapando a regras ou condições determinadas. [...] o absurdo faz parte da própria definição do humor porque ele geralmente é a fuga às evidências estabelecidas (Travaglia, 1989, p. 58).

Quanto ao estereótipo, frequente em gêneros humorísticos como comédias, farsas e esquetes, além da piada, seu uso implica

[...] o uso de elementos próprios de uma classe ou grupo social (caipira, médico, rico, pobre, louco, prostituta, paquerador, malandro, mentiroso, homossexual, etc.) que aparecem normalmente caricaturados. Os estereótipos podem ser linguísticos, mas também de vestuário, gestos, atitudes, comportamentos, etc. (Travaglia, 1989, p. 61).

É importante ressaltar que os estereótipos são com frequência “valorados socialmente de forma negativa (para a sociedade como um todo quando não são do grupo dominante) ou positiva (como elemento de identidade do grupo respaldada por sentimentos de solidariedade)” (Travaglia, 1989, p. 61). No que concerne especificamente ao uso do estereótipo no texto humorístico, esse “é sempre usado com uma dimensão social negativa, pois o riso advém da desvalorização social, do estigma que faz do estereótipo algo ridículo” (Travaglia, 1989, p. 61).

Em relação à descontinuidade ou quebra de tópico, trata-se de

[...] uma forma de humor que tem a ver com o desenvolvimento da conversação. Alguém diz algo que não tem nada a ver com o que ele ou outro vinha dizendo sem nenhuma razão lógica para essa mudança. A descontinuidade de tópico também ocorre quando numa conversação nenhum tópico se estabelece gerando uma conversa absurda. [...] A descontinuidade também ocorre quando dois personagens conversam, mas o primeiro fala de uma coisa e o segundo de outra muito diferente, ocorrendo não um verdadeiro diálogo mas dois monólogos como que intercalados (Travaglia, 1989, p. 63).

Embora a descontinuidade de tópicos esteja diretamente vinculada à conversação, facilmente flagrada em gêneros teatrais, da comédia ao esquete, tomaremos aqui esse mecanismo como um resultado do monólogo que um poema lírico

¹⁵ De acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos (1978, p. 737), uma “figura pela qual se afirmam coisas impossíveis”.

em geral apresenta ou sugere: um/a emissor/a em primeira pessoa exprime um pensamento a alguém não evidenciado no contexto dos versos.

Vale lembrar que, numa abordagem linguística do humor, os gêneros textuais (como o romance e a monografia) são compostos por tipos (narrativo e dissertativo) e espécies (romance policial e tese acadêmica, respectivamente) e contêm, portanto, entre outras características dos tipos de textos que os compõem, uma função social específica de natureza comunicativa, além das características das espécies que participam na sua composição (Travaglia, 2015, p. 58). As espécies podem estar vinculadas a um tipo ou a um gênero. Lembrando que gêneros humorísticos são aqueles em cuja composição entra o tipo textual humorístico, sendo presença obrigatória e necessária no gênero, pois existem textos em que o humorístico pode aparecer, mas o gênero em que ele ocorre pode não ser fundamentalmente humorístico, como o conto, a canção ou, em nosso caso, a trova ou quadra. Dentre os gêneros necessariamente humorísticos, listam-se

[...] a piada, a piada visual, o esquete, a farsa (peça de teatro), a comédia (peças teatrais e filmes), o auto (exemplo: o Auto da Compadecida – peça e filme), a ópera bufa (exemplo: O barbeiro de Sevilha), a tira, a charge, a charge animada, a charge-okê (uma paródia musical), o cartum, o pega, o cúmulo, a paródia, o trava-línguas etc. (Travaglia, 2015, p. 62).

A partir dessa catalogação de Travaglia, elencamos outros gêneros humorísticos mais especificamente literários: anfiguri, bestialógico, cançoneta, cantiga de escárnio, cantiga de maldizer, chiste, epigrama, fatrasia, gemedeira, jitanjá-fora, parlenda, pantagruélico, pastorela, poema-piada, sátira, sirventês e testamento (Sodré, 2018, p. 15-21), a que acrescentaríamos ainda o limerique, quintilha com esquema rímico aabba, em que o humor está relacionado ao *nonsense*, como os de Edward Lear. A trova, como outras formas fixas, vilancete, soneto ou haicai, não se caracteriza necessariamente como gênero humorístico, mas como forma ou espécie textual passível de humor.

A estrutura da trova, como vimos, implica uma quadra de sete sílabas com estrutura rítmica variável (predominam 3-7 ou 4-7), e rímica baseada em abcb. Muitas delas trazem em geral a perfeita continuidade de pensamento do/a emissor/a nos versos:

A amar e a escolher
Ensinou-me quem podia:
A amar foi a natureza,
A escolher, a simpatia (Neves, 1949, nº 4, p. 9).

Dentro de meu peito eu tenho
Um cantinho separado.
Nem eu dou, nem eu prometo,
Só pra ti tenho guardado (nº 220, p. 53).

No primeiro poema, o elemento de coesão se realiza claramente na repetição dos verbos “amar”, no primeiro e terceiro versos, e “escolher” no primeiro e quarto; o ensinar a amar e a escolher, motivo da trova, é mencionado em termos gerais (“Ensinou-me quem podia”) no segundo verso; indica-se mais pontualmente o que ensina no terceiro (“a natureza” ensina a amar) e quarto (“a simpatia”, a *escolher*). No poema seguinte, os elementos são menos explícitos, embora

continuem ainda facilmente compreensíveis: o “cantinho separado” dentro do peito, metáfora de amor e objeto de observação dos dois primeiros versos, é retomado elípticamente no terceiro (“Nem eu [o] dou [a alguém], nem eu [o] prometo [a alguém]”) e no quarto (“Só pra ti [o] tenho guardado”), garantindo o entendimento de que o “cantinho” está lealmente reservado à pessoa amada.

No entanto, é também comum nos poemas certa descontinuidade de tópico entre os dois primeiros versos e os últimos, especialmente quando os primeiros trazem paisagens rurais que o/a emissor/a descreve:

*A açucena quando nasce
Põe a raiz no caminho.
As moças, quando namoram,
Logo mostram seu carinho* (Neves, 1949, n° 1, p. 9).

Os dois primeiros versos, a princípio, nada têm em comum em termos de relação lógica com os dois seguintes: o fato de a açucena se enraizar no caminho quando nasce não estabelece continuidade de tópico com o fato de as moças mostrarem carinho quando namoram. Isso ocorre porque a possibilidade de comparação entre um aspecto botânico e o aspecto comportamental humano não se evidencia, forçando o/a ouvinte-leitor/a, depois da percepção da falta de nexos, a procurá-lo entre uma parte e outra do poema, o que é facilitado pelo paralelismo sintático do primeiro e terceiro versos (“A açucena quando nasce”/“As moças, quando namoram”): nessa perspectiva, como a açucena, as moças criam “raízes” afetivas quando namoram. Essa leitura se ajusta na trova seguinte, sua variante, cujo paralelismo verbal mais explorado ajuda a estabelecer mais agilmente o nexo entre os dois tópicos, o botânico e o humano, sugerindo que a moça, como a flor, quando namora desabrocha o coração:

*A açucena quando nasce
Põe a rama pelo chão.
A moça, quando namora,
Põe a mão no coração* (Neves, 1949, n° 2, p. 9).

Esse tipo de comparação implícita, que resulta em descontinuidade de tópico, encontra-se de modo mais acirrado na trova 68:

*Alecrim verde se chama
Uma esperança perdida.
Quem não faz o que deseja
É melhor não ter a vida* (Neves, 1949, n° 68, p. 22).

Na relação entre as duas partes do poema, o nexo se torna ainda mais difícil para quem o ouve ou lê, sobretudo porque a cor “verde” funciona em geral como símbolo de esperança, mas não perdida, o que efetiva estranhamento ou quebra de expectativa, sem, contudo, provocar exatamente a graça, devido ao tema grave da perda da esperança e da possível inutilidade da vida de quem secundária ou ignora o que deseja.

Esses recursos linguísticos (descontinuidade de tópico) e literários (paralelismo e comparação¹⁶) revelam o contexto interiorano ou rural do/a emissor/a das

¹⁶ Como observa Schiffler (2014, p. 33), “A literatura oral, além da diversidade de gêneros e funções, traz, no plano linguístico, o cuidado formal com a palavra, que fica evidente pelo uso de figuras de linguagem (como metáforas, metonímias, eufemismos,

trovas, na medida em que a paisagem e a linguagem assim o sugerem. A propósito, Afonso Cláudio (2009, p. 18) observa marcas gerais da “musa da plebe” expressa nas trovas que ele recolheu, identificando o aspecto descritivo, voltado especialmente para plantas, como vimos, e espaços (“As moças da Serra”; “Fui na horta panhá côve”; “Lá em cima daquele morro”; “No caminho de Vitória”; “Subi na torre do sino” etc.), seguido do satírico no discurso dos/as poetas anônimos/as: “Na esfera da poética, nota-se, entretanto, que a musa da plebe percorre uma escala mais extensa, parecendo-nos que inicia as suas modulações pela trova mais ou menos *descritiva*, desta passa à *satírica* e à de conceito *moral* [...]”.

Dos temas mais comuns nessa poesia que pretende o riso, satírico ou lúdico, destacam-se a maledicência¹⁷, a bebedeira¹⁸, a crítica aos solteiros¹⁹ etc. Dentre eles, o anticlericalismo é percebido na trova 278:

*Eu atirei o limão verde
Por cima da sacristia.
Caiu no nariz do padre,
Isso mesmo que eu queria* (Neves, 1949, n° 278, p. 64).

O padre e a companhia clerical (párocos, bispos etc.) constam dos caracteres cômicos comumente relacionados à gula ou à lascívia desde as cantigas escarminhas medievais e das farsas humanistas do dramaturgo português Gil Vicente. Nessa quadra, esses dois comportamentos parecem aludidos metonímica e metaforicamente, na medida em que o “limão verde” refere o campo semântico da alimentação, mas pelo viés negativo (o qualificativo “verde” implica impropriedade para o consumo e rigidez do fruto capaz de ferir quando atirado contra alguém), e o “nariz”, o da sexualidade.

No estudo do risível da natureza física do homem, Propp (1992, p. 52) aponta o nariz como um dos itens cômicos:

[...] o nariz, enquanto expressão de funções puramente físicas, torna-se frequentemente objeto e fator de zombaria. Nas expressões populares “fazê-lo por baixo do nariz”, “deixá-lo com um palmo de nariz”, “mostrar o nariz”, tem o significado de enganar, engabelar.

Contudo, desde os trovadores, o nariz foi uma das metáforas mais usadas para referir o pênis. Nesse sentido, a quadra traz o anticlericalismo do/a emissor/a, ao que subjaz mais do que apenas a ação insultuosa de atingir o nariz do padre, protegendo a sacristia, metonímia da Igreja que merece seu respeito (“Por cima da sacristia”). A ação violenta sugere o ferir dois de seus supostos vícios: a gula e a luxúria.

A trova 372 traz sob a descontinuidade de tópico o tema do racismo:

antíteses, paradoxos, ironias, sinestésias, apenas para referenciar algumas das que aparecem com frequência nos textos da literatura oral); e pelos recursos da linguagem poética, como métrica, rima, assonâncias e aliterações, que exploram a melodia própria das palavras, escandindo memórias, sonhos e filosofias”. Neste trabalho, deter-nos-emos em algumas delas.

¹⁷ De que são exemplos as trovas 31, 334, 414, 431, 443, 685, 844, 860.

¹⁸ Trovas 11, 12, 13, 14, 15, 676.

¹⁹ Trovas 320, 494, 497, 703, 748, 831.

*Fui na fonte apanhar água,
Encontrei ovos de pato.
Não é defeito nenhum
Branca casar com mulato* (Neves, 1949, nº 372, p. 83).

O motivo da ida à fonte para buscar água remete à tradição bíblica²⁰ e, mais adiante, às cantigas de mulher medievais e renascentistas²¹ e a poemas que as atualizaram. Comumente, esse motivo lírico mescla a cotidiana ida à fonte para as atividades domésticas (cuidado da casa, dos rebanhos, ou para o banho), em geral a mando da mãe, e o desejo das moças de encontrar por acaso ou propositalmente um rapaz para se enamorar ou namorar. Nesse sentido, muito provavelmente, a voz da trova é feminina, pois enuncia em primeira pessoa (“Fui à fonte”; “Encontrei”) uma busca e um encontro inesperado: não o rapaz da tradição lírica, mas “ovos de pato”. Essa surpresa pode implicar uma paródia da tradição, por um lado; por outro, continuando o aspecto paródico, violaria a expectativa do/a receptor/a, o que, segundo Caleb Warren e A. Peter McGraw (2014, p. 52), redundaria numa das quatro condições para a apreciação do humor²².

Os versos seguintes, descontinuados ou desconectados com o sentido inicial dos primeiros, manifestam um juízo: não haveria “defeito nenhum” na escolha de uma mulher “branca” por um “mulato”. A incongruência entre os dois primeiros versos e os dois últimos ganha destaque na medida em que traz o tema da questão racial. Assim, nesse juízo se revela também a possível relação entre a moça que foi à fonte e a branca que se casou ou pretende se casar com um “mulato”. Destituídos de marcas de primeira pessoa, que se notam nos dois primeiros versos, os dois últimos exprimem uma opinião que apenas por dedução nos remeteria à posição da mesma mulher que foi à fonte e achou os ovos.

O termo “mulato” é controverso desde sua origem. Registrado a partir de 1526, em texto de Gil Vicente (Houaiss; Villar, 2001, p. 1975), o termo apresenta diversas acepções. Como substantivo: jumento, burro pequeno ainda novo; cabra (pessoa) valente, desabusado, esperto; indivíduo cheio de manhas, inzoineiro, sonso; cobre, minério de cor acobreada; café com leite; como adjetivo:

[...] que ou aquele que é filho de pai branco e de mãe preta (ou vice-versa); que ou aquele que descende de brancos e negros; que ou aquele que apresenta traços das raças negra e branca; que ou aquele que não apresenta traços raciais definidos; mestiço de negro, índio ou branco, de pele morena clara ou escura; que ou aquele que tem cor parda, acastanhada [...] (Houaiss; Villar, 2001, p. 1975).

Em seguida, Houaiss e Villar (2001) indicam a etimologia: “‘macho jovem’, por comparação da geração híbrida do mulato com a do mulo”. Percebe-se claramente a dimensão pejorativa da palavra, haja vista sua aproximação metafórica negativa entre animal híbrido, resultado do cruzamento de jumento com égua

20 Recorde-se na narrativa de Êxodo 2:16 o encontro de Moisés com Zípora e suas seis irmãs: “O sacerdote de Midiã tinha sete filhas as quais vieram a tirar água, e encheram os bebedouros para dar de beber ao rebanho de seu pai” (*A Bíblia anotada*, 1994, p. 82) e o de Jesus com a mulher samaritana, em João 4:6-7: “Estava ali a fonte de Jacó. Cansado da viagem, assentara-se Jesus junto à fonte, por volta da hora sexta. Nisto veio uma mulher samaritana tirar água” (*A Bíblia anotada*, 1994, p. 1324).

21 Como se observa na cantiga de amigo de João Soares Coelho (2011), do século XIII: “Fui eu, madre, lavar meus cabelos / a la fonte e paguei-m’eu delos / e de mi, louçana”, ou a série da Leonor, de Luís de Camões (1973, p. 55-56), do século XVI: “Descalça vai para a fonte / Leonor pela verdura; / vai descalça e não segura”.

22 As outras seriam simultaneidade de *scripts* opostos (bissociação), violação e avaliação benigna (a violação é percebida de maneira a desencadear o humor anódino e não ofensivo).

ou de cavalo com jumenta, e indivíduo que descende de pais brancos e negros. Esse aspecto depreciativo de “mulato” no contexto da trova é nitidamente observado na ponderação da mulher. Ela rejeita a opinião de outras pessoas de sua comunidade, que consideram um “defeito” uma branca se casar com mulato. A posição que ela assume, portanto, é a do não racismo, em que pese o fato de ela usar o termo para se referir ao rapaz descendente das raças branca e negra. Nessa lógica, o ato de ir à fonte e encontrar “ovos de pato” pode sugerir a surpresa da expectativa rompida nas duas situações aparentemente dispare: buscar água e encontrar ovos, ir ao casamento de mulher branca e encontrar um noivo “mulato”.

Um dos *scripts* mais encontrados no *Cancioneiro*, o absurdo pode ser observado em várias trovas, como na 133, que refere disparatadamente D. Pedro II²³:

*Atirei com o jarro nágua,
De redondo foi ao fundo.
Os peixinhos responderam:
Viva D. Pedro II* (Neves, 1949, nº 133, p. 35).

Contudo, na trova 324 – que compõe uma sequência de 11 trovas com a anáfora “Eu plantei...” –, encontramos o absurdo com algum “sentido” possível:

*Eu plantei caninha verde
Na ponta do teu nariz,
Mal plantado ou bem plantado
Eu plantei aonde quis* (Neves, 1949, nº 324, p. 73).

A despeito de serem sintaticamente legíveis, os versos glosam uma ideia insólita – como a dos peixinhos aclamando D. Pedro II –, cheios de *nonsense*, ou seja, um espectro grande de formas de expressão cujo sentido não se apreende, o que se nota em frases incompreensíveis ou em textos adequadamente compostos, mas de interpretação inviável, como nota Amadeu Viana (2014, v. 2, p. 543). O autor explica que o jogo de palavras espirituoso é sua base, mediado por recursos retóricos bem conhecidos, como alterações semânticas, distorções lexicais ou uso de figuras de linguagem (Viana, 2014, p. 544). No caso da trova, o *nonsense* se cristaliza na metáfora absurda de se plantar “caninha verde” na ponta do nariz de alguém próximo do/a emissor/a (“teu nariz”). Tal imagem não deixa de nos remeter aos limeriques de Edward Lear (2003) e ao famoso verso “Adeus, ponta do meu nariz!”, que deu título à edição brasileira de seus poemas; aliás, cheios de narizes.

Apesar da inviabilidade de se interpretar um poema “sem sentido”, chama a atenção o fato de os versos trazerem a “caninha verde” como o elemento propulsor do insólito. Para Houaiss e Villar (2001, p. 600), o composto “caninha-verde” significa aguardente de cana, cachaça, além de uma dança folclórica de origem portuguesa que sobrevive na costa oriental do Ceará. Diante dessa informação, é possível deduzir, talvez, uma arriscada metonímia do beijo *embriagado* que o/a emissor/a “plantou” no nariz da pessoa.

Para além dos recursos humorísticos da descontinuidade de tópicos e do absurdo, há quadras que lidam com os caracteres cômicos masculinos e femininos,

23 Curiosamente, os últimos versos da quadra, “Os peixinhos responderam [me gritaram]: / Viva D. Pedro II”, são reiterados ainda nas trovas 305 (com a variante “Os peixinhos me gritaram”) e 616.

isto é, os estereótipos. O tema da “bebedeira” e do “bebum” ou, em termos médicos, do alcoolismo é desenvolvido, por exemplo, na trova 11 e em suas variantes (12 e 13).

*A cachaça é moça branca,
Filha de homem intrigueiro.
Quem se mete muito nela
Fica pobre sem dinheiro* (Neves, 1949, nº 11, p. 11).

*A cachaça é moça branca,
Filha de home triguêro.
Quem entra muito nela
Fica pobre sem dinhêro* (nº 12, p. 11).

*A cachaça é moça branca,
Toda cheia de aripucho.
Ela dá comigo no chão,
Eu dou com ela no bucho* (nº 13, p. 11).

Ainda hoje referida como “branquinha” (Houaiss; Villar, 2001, p. 505), a “Bebida preparada por meio da fermentação e destilação do caldo, ou borras do melaço, da cana-de-açúcar” (Cachaça, 2004), a aguardente de cana branca, cachaça ou caninha-verde, como vimos, é um dos motivos recorrentes na literatura popular e na erudita, como apontam Mauricio Ayer e Eduardo Dimitrov (2020), por exemplo, em artigo sobre João Cabral de Melo Neto.

Nas três variantes, a metáfora *in praesentia* “cachaça é moça branca” sugere um emissor masculino. Nas duas primeiras, amplia-se a metáfora com o qualificativo “filha”, o que enseja a entrada da figura do pai “intrigueiro”, provável variação popular de intriguista, que causa intrigas, ou “triguêro”, redução de “intrigueiro” ou trigueiro, “cuja cor é escura como a cor do trigo maduro; moreno” (Houaiss; Villar, 2001, p. 2768). Seja como for, o “pai” da “moça branca” parece referir o dono do estabelecimento onde se vende a bebida, o botequineiro (intriguista ou moreno), que cobra do bebedor cada pinga de quem “se mete muito nela” ou “entra muito nela”, isto é, vicia-se na aguardente, levando-o ao empobrecimento (“Fica pobre sem dinheiro”). A terceira variante mantém apenas o primeiro verso, alterando significativamente os seguintes. Neles se expõe o duelo entre o bebedor e a “moça branca”, agora “Toda cheia de aripucho”²⁴. Invertida a lógica de causa e efeito, o trovador primeiro menciona o resultado da bebida (“Ela dá comigo no chão”), depois, a motivação (“Eu dou com ela no bucho”).

Outros *scripts* e mecanismos ensejadores do humor são perceptíveis na recolha de trovas de Neves. A *estupidez*²⁵ relacionada, por exemplo, ao casamento²⁶, na medida em que os cônjuges falham em perceber o engodo do matrimônio; a *esperteza/astúcia* de moças e moços no exercício descomprometido do desejo²⁷;

24 Não conseguimos identificar o sentido desse termo na trova. A princípio, a palavra “aripucho” se refere a uma localidade situada em *yungas*, vales quentes dos Andes na região da Argentina, Bolívia e Peru. Por dedução, pode tratar-se de uma erva curtida na aguardente. Mais informações sobre *yunga* estão disponíveis em: <https://dle.rae.es/yunga>. Acesso em: 16 jul. 2021.

25 A estupidez ocorre quando a personagem falha na percepção das coisas (Travaglia, 1989, p. 58).

26 De que é exemplo a trova nº 734: “No tempo que eu era moça / Calçava sapato branco, / Agora que sou casada, / Nem sapato, nem tamanco” (Neves, 1949, p. 155).

27 Como na trova nº 49: “Alecrim da beira dágua / É sinal de casamento. / Arretira o alecrim, / Pra casá tem muito tempo” (Neves, 1949, p. 18).

o *ridículo* da feiura²⁸ ou da velhice metida a jovialidade inviável²⁹; a mesquinhez³⁰. Do mesmo modo, fazem-se presentes outros mecanismos, como o jogo de palavras³¹, o exagero³² e a violação de normas sociais³³, que preferimos apenas mencionar.

Percebe-se no *Cancioneiro capixaba de trovas populares* o que Guilherme Santos Neves (2008b, p. 53) informa em um de seus vários artigos sobre o folclore local:

O Espírito Santo possui variado e opulento acervo de tradições populares. Esses fatos folclóricos, ele os recebeu e adaptou: do contingente colonizador português; da contribuição negra que da África lhe veio; da presença nativa de seus índios; do convívio com imigrantes que se fixaram em suas terras: açorianos, italianos, alemães, poloneses e outros; do contato com gente dos Estados limítrofes; do intercâmbio, maior ou menor, com elementos de outras regiões brasileiras.

Sem pretender a exaustividade nem a observância das origens temáticas, neste trabalho introdutório, importou-nos identificar preliminarmente as cerca de duas centenas de trovas humorísticas e analisar alguns exemplos em que o humor resulta em especial da incongruência e da ruptura de expectativas que os/as anônimos/as autores/as populares imprimem a suas quadras, por meio do *script* do absurdo e dos mecanismos do riso como a descontinuidade de tópicos e a estereotipia.

Eis um assunto que aguarda, portanto, desdobramentos de investigação, apesar da (ou mesmo por conta da) densidade de pesquisas recolhidas nos dois volumes da *Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba (1944-1982)*, legado em todos os espectros preciosos do Mestre Guilherme.

THE CANCIONEIRO CAPIXABA DE TROVAS POPULARES, BY GUILHERME S. NEVES, AND HUMOR

Abstract: This paper analyses humoristic popular *trovas* from Espírito Santo, Brazil, published by Guilherme S. Neves in *Cancioneiro capixaba de trovas populares*, in 1949. For this literary critic purpose, it adopts studies about *trovas* by S. Spina, E. T. Wanke and M. Simões, and deals with humor studies by V. Propp, S. Attardo and L. C. Travaglia. It observes that the humor effect in those poems results from the incongruity and breaking of expectations the anonymous authors point out in their *quadras*.

28 A exemplo da trova nº 987: "Você me chamou de feio, / Bonito você não é. / Você tem cara de bode, / Fucinho de jacaré" (Neves, 1949, p. 206).

29 A trova nº 459 ilustra esse mecanismo: "Lá no alto daquele morro / Tem um velho fogueiteiro, / Quando vê moça bonita / Toma banho e bota cheiro" (Neves, 1949, p. 100).

30 Como na trova nº 634: "Minha mãe bem me dizia: / Meu fio não vos engano, / Se fôres pra terra aêia, / Leva decomê no pano" (Neves, 1949, p. 135).

31 Esse mecanismo se nota na trova nº 194, que brinca com a palavra "pena" (dó e tipo de caneta): "Com pena peguei na pena, / Com pena para escrever. / A pena caiu da mão, / Com pena de não te ver" (Neves, 1949, p. 47).

32 Exemplifica-o a trova nº 685: "Mulheres quando se ajuntam / A falar da vida alheia, / Começam na lua nova, / Terminam na lua cheia" (Neves, 1949, p. 206).

33 A trova nº 644 traz a violação de hierarquia: "Minha mãe brigou comigo / Por causa de uma vassoura. / Quanto mais se ela soubesse / Que eu bati na professora" (Neves, 1949, p. 137). A 844 expõe a violação da discrição: "Quem tiver o seu segrêdo, / Não diga a MULHER casada: / A mulher diz ao marido, / O marido aos camaradas" (Neves, 1949, p. 177).

Keywords: Brazilian literary humor. Literary humor from Espírito Santo. Popular humoristic poetry from Espírito Santo. *Cancioneiro capixaba de trovas populares*. Guilherme Santos Neves.

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA anotada. Versão Almeida rev. e atual. Tradução Carlos Oswaldo Cardoso Pinto. São Paulo: Mundo Cristão, 1994.
- ATTARDO, S. Verbal humor. In: ATTARDO, S. (ed.). *Encyclopedia of humor studies*. Los Angeles: Sage, 2014. v. 2, p. 789-790.
- AYER, M.; DIMITROV, E. A pitu do pintor Monteiro: cachaça e afetividade em João Cabral de Melo Neto. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 94-115, 2020.
- BILAC, O.; PASSOS, G. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BREMMER, J.; ROODENBURG, H. Introdução. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Tradução C. Azevedo e P. Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.
- BURKE, P. Prólogo. Introdução. In: BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 15-27.
- CACHAÇA. *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000949.htm>. Acesso em: 16 mar. 2023.
- CAMÕES, L. de. *Rimas*. Edição Á. J. da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida, 1973.
- CARVALHO, A. de. Das estrofes e dos sistemas estróficos. In: CARVALHO, A. de. *Tratado de versificação portuguesa*. Coimbra: Almedina, 1991. p. 93-130.
- CATENACCI, V. Cultura popular: entre tradição e transformação. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 28-35, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/VNzdj3bndNsGT3mHhwg5krk/?lang=pt>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- CLÁUDIO, A. *Trovas e cantares capixabas*. 3. ed. Vitória: Secretaria de Cultura, 2009.
- COELHO, J. S. Fui eu, mãe, lavar meus cabelos. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (ed.). *Cantigas medievais galego-portuguesas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=709&tr=4&pv=sim>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- CONDREN, C. Satire. In: ATTARDO, S. (ed.). *Encyclopedia of humor studies*. Los Angeles: Sage, 2014. v. 2, p. 661-663.
- COSTA, M. E. de A. Cultura popular. In: REZENDE, M. B. et al. (org.). *Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro: Iphan, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/26/cultura-popular>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- FERREIRA, M. E. T. Introdução. In: FERREIRA, M. E. T. (org.). *Antologia do cancionero geral*. Lisboa: Ulisseia, [1994]. p. 5-78.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- KRIKMANN, A. Bisociation. In: ATTARDO, S. (ed.). *Encyclopedia of humor studies*. Los Angeles: Sage, 2014. v. 1, p. 83-84.
- LA TAILLE, Y. de. Introdução. In: LA TAILLE, Y. de. *Humor e tristeza: o direito a rir*. Campinas: Papyrus, 2014. p. 7-10.
- LEAR, E. *Adeus, ponta do meu nariz!* Tradução M. Maffei. São Paulo: Hedra, 2003.
- NEVES, G. S. *Cancioneiro capixaba de trovas populares*. Vitória: Imprensa Oficial, 1949.
- NEVES, G. S. Cancioneiro capixaba de trovas populares (1949). A Galícia e as nossas trovas populares (1949). In: NEVES, G. S. *Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba (1944-1982)*. Seleção, organização e edição de texto Reinaldo Santos Neves. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008a. v. 1, p. 227-234.
- NEVES, G. S. Folclore capixaba (1968). In: NEVES, G. S. *Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba (1944-1982)*. Seleção, organização e edição de texto Reinaldo Santos Neves. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008b. v. 1, p. 53-58.
- NEVES, G. S. Introdução à 2ª edição. In: CLÁUDIO, A. *Trovas e cantares capixabas*. 3. ed. Vitória: Secretaria de Cultura, 2009. p. 9-13.
- NEVES, M. C. M. S. Guilherme Santos Neves. Vila Velha, [2015?]. Disponível em: <https://estacaocapixaba.com.br/guilherme-santos-neves-biobibliografia/>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).
- RAMOS, P. E. da S. Adínato. In: MENEZES, R. de (org.). *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. rev., aum. e atual. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p. 737.
- RASKIN, V. Theory. In: RASKIN, V. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: D. Reidel, 1985a. p. 45-58.
- RASKIN, V. Semantic theory of humor. In: RASKIN, V. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: D. Reidel, 1985b. p. 99-147.
- RIBEIRO, F. A.; AZEVEDO, T. M. *Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras, 2008.
- RIQUER, M. de. *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta, 1975. 3 v.
- SALIBA, E. T. *Raízes do riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHIFFLER, M. F. A literatura oral. In: SCHIFFLER, M. F. *Literatura oral e performance: a identidade e a ancestralidade no Ticumbi de Conceição da Barra*, ES. 2014. 280 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. p. 25-68.
- SIMÕES, M. Trova. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução J. C. Barreiros e A. Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 639.

- SIMÕES JÚNIOR, A. S. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- SODRÉ, P. R. Sobre o tipo e os gêneros do texto humorístico: o aspecto literário. *PERcursos Linguísticos*, Vitória, v. 8, n. 20, p. 11-25, 2018. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/20777>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.
- SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.
- TAYLOR, J. M. Humor, forms of. In: ATTARDO, S. (ed.). *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: Sage, 2014. v. 1, p. 351-352.
- TESAURO de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Iphan, 2004. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/apresentacao.html>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- TRAVAGLIA, L. C. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. *Revista Leitura*, Maceió, n. 5-6, p. 42-79, 1989. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6579/5508>. Acesso em: 21 jul. 2020.
- TRAVAGLIA, L. C. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. In: CARMELINO, A. C. (org.). *Humor: eis a questão*. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90.
- VASCONCELOS, C. M. de. Glossário. In: VASCONCELOS, C. M. (ed.). *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990. v. 2, p. 1-65.
- VIANA, A. Nonsense. In: ATTARDO, S. (ed.). *Encyclopedia of humor studies*. Los Angeles: Sage, 2014. v. 2, p. 543-545.
- WANKE, E. T. *A trova: conceituação, origem, história e presença da quadra em redondilha maior*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1973.
- WARREN, C.; MCGRAW, A. P. Appreciation of humor. In: ATTARDO, S. (ed.). *Encyclopedia of humor studies*. Los Angeles: Sage, 2014. v. 1, p. 52-55.